SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO VII Nº359 19•9•2004

RADAR libros



Paul Celan: El tango de Auschwitz

"No hay nada en el mundo por lo que un poeta haya de seguir escribiendo, no desde luego si el poeta es un judío y la lengua de sus poemas es el alemán", reflexionó en su última época Paul Celan (1920-1970). "Tal vez yo sea uno de los últimos que deba seguir viviendo para consumar el destino del espíritu judío en Europa. Esa obligación la he sentido como poeta, como poeta que no podía dejar de escribir, a pesar de ser judío y escribir en alemán."

POR GUILLERMO SACCOMANNO

Leo Antschel es ingeniero, pero después de la debacle económica de la Gran Guerra, en los Cárpatos, vende leña de aserraderos. Friederike, su mujer, acostumbrada a la crianza de sus hermanos menores, no permite que lo doméstico le gane a su afición por la lectura, que le transmite ahora a su hijo Paul. Lo manda a una escuela privada, pero el padre, sionista estricto, lo cambia a una escuela hebrea. En la familia se habla un alemán sin acento. Czernowicz, la ciudad en que viven los Antschel, pertenece a Bulgaria. En 1938 Hitler se anexa Austria. Y en Czernowicz, aunque el nazismo no parece inminente, ya se respira el racismo. Los Antschel discuten qué hacer con sus ahorros. El padre quiere reservarlos para una huida. La madre y el hijo se oponen: un buen destino para el dinero es costear los estudios de Paul en una buena universidad europea. Madre e hijo ganan la pulseada.

En su viaje, al pasar por Berlín, el joven Paul puede ver el *putsch* nazi. Después, por fin, llega a París, donde estudia un año. Paul ha leído a Proudhon y simpatizado con Trotsky. En este tiempo de iniciación parisina se conecta con los surrealistas y adhiere a la causa de la República Española. En el verano siguiente, vuelve a Czernowicz. Poco después el Ejército Rojo invade Bulgaria y el ruso es obligatorio. Estudiante de Filología, Paul lo aprende a la perfección. Sus compañeros se asombran: en menos de un año Paul ya traduce *Guerra y Paz* de Tolstoi. Por entonces los soviéticos deportan a Siberia a cuatro mil hombres, mujeres y chicos, en su mayoría judíos.

Cuando Hitler rompe con Stalin el pacto de no agresión, las tropas rusas se retiran y las rumanas entran en Czernowicz ejecutando judíos y ucranianos acusados de colaborar con los soviéticos. Las SS dirigen las acciones. En horas liquidan a setecientos judíos. En unos días, el número de víctimas sube a tres mil. Se los priva de derechos, se los obliga al brazalete con la estrella. Hay toque de queda y se alambra el gueto. Los nazis trasladan a los cautivos. Apenas dejan los

necesarios para colaborar en algunos trabajos.

Las deportaciones se cumplen los fines de semana, las noches de sábado y domingo. Conscientes del riesgo de quedarse en el hogar esos días, muchos huyen el viernes para volver el lunes. Un amigo rumano refugia a los Antschel en su fábrica de detergentes y cosméticos. Pero la madre se resiste: "No podemos escapar de nuestro destino", se queja. Un sábado, cuando Paul va a la fábrica, sus padres no acuden. El lunes comprueba que ellos fueron despachados a un campo, donde cumplirán trabajos forzados picando canteras en la construcción de un camino. El padre muere de tifus. Su madre, consumida, es rematada de un tiro en la nuca.

Mientras los rumanos, bajo el mando alemán, saquean, violan, torturan y trasladan prisioneros, Paul sobrevive en el barro del gueto. Se consuela traduciendo sonetos de Shakespeare. De esta época data su primer libro de poesía, *Amapola y memoria*. A pesar de extraviar el original en su tránsito de fugitivo, lo reconstruirá años más tarde, pasada la guerra, ya a salvo en París. La amapola, además de la belleza, representa un opiáceo incapaz de anestesiar lo vivido (Paul armará de memoria su libro. Pero todavía falta para esto. No nos adelantemos). Anclado en Czernowicz, Paul hace un trabajo para sobrevivir: busca libros rusos para quemarlos. "Esta era una tierra en la que vivían hombres y libros", recordará. Podemos imaginar el fuego que consume un libro de Dostoievski iluminando la cara del muchacho de veintidós años. Podemos imaginar lo que siente. Pero nunca por completo. A menos que se haya estado allí, imposible saber qué significa esa experiencia en la que las cenizas humanas y las de los libros se confunden tal vez porque los hombres, como los libros, si una misión tienen, es vivir para contar. Y el nazismo niega a unos y a otros.

Celan, y sus precursores

"La filosofía de Hitler es primaria", ha escrito Emmanuel Levinas. "Con una fraseología miserable, el hitlerismo apela a sentimientos elementales." La escritura de Celan pone en duda no sólo los sentimientos sino también el lenguaje que los transmite. Hay que convenir con George Steiner que la escritura de Celan es a la literatura lo que el *Guernica* de Picasso a la plástica. Es que resulta hipócrita aislar un lenguaje de la experiencia que lo genera. Si nos hemos detenido en la narración de una historia familiar y en su destino trágico es porque ambas afectarán al joven Paul y su poética.

El acercamiento a la lectura de Celan en español, y no sólo en español sino también en su lengua original, presenta dificultades. Debe tenerse en cuenta cómo la búsqueda celaniana fue evolucionando hacia una pureza que alcanzaría la abstracción. Cuando leemos traducido partimos de una confianza semántica. Pero, ¿qué ocurre con la significación cuando un verso es oscuro en su propia lengua? ¿Qué leemos en aquello que leemos traducido? La biografía de un acosado, paradigma de la víctima, condiciona su lectura inclinando al lector hacia una mirada pietista. Celan, que dominaba ocho idiomas, impugnaría esta clase de lectura benéfica: nada le importaba más que quebrar esa confianza en las palabras, una confianza que socava en su lengua original, el alemán, y está lógicamente vulnerada, por carácter transitivo, en toda traducción a otras lenguas.

Treinta años después del calvario, cuando adopte como apellido el anagrama de Antschel, el ahora Paul Celan, ya residente en París, en la École Normal Supérieure, será profesor de alemán y dictará un curso sobre "Un médico rural", ese cuento de Kafka que se refiere inequívocamente al destino equivocado. ¿Acaso la madre del poeta no sostenía: "No podemos escapar de nuestro destino"? La culpa, una cuestión central en la literatura de Kafka, marca también la escritura de Celan.

La prosa de Kafka es fría, neutra y está sostenida por un tono burocrático que puede a veces exasperar por su impasibilidad. Arriesguemos: la prosa de un entomólogo dispuesto a describirlo todo. Rasgos, gestos, detalles imperceptibles. Tanta es su obsesión en lo mínimo y absurdo que se tiene la impresión de estar observando lo más insignificante con un gran angular. Neutralidad, se ha dicho. Y es justamente esta neutralidad la que nos obliga a volver atrás, a certificar si hemos leído tal o cual detalle o se nos ha pasado por alto. ¿Hemos leído bien? ¿Es eso lo que estaba escrito? Por ejemplo, en "Un médico rural", los dientes del caballerizo marcados en la mejilla de la joven criada. Por un instante dudamos si no se nos extravió algo en la lectura, algo callado, que pasamos por alto.

Esta situación de incomodidad y perturbación se repite con la poesía de Celan. Aun sus poemas más figurativos nos dejan la sensación de que hay algo que nos hemos perdido en la lectura. El lector ajeno al alemán puede sospechar de la traducción, si ésta funciona o no como "arte exacto" en la forma de transmitir una intención y una sonoridad. Pero no se trata de la traducción más o menos eficaz, de la riqueza de tal o cual polivalencia significante. Paul Auster afirma en "El arte del hambre": "Celan exige al lector y resulta casi imposible comprenderlo por completo". Acordemos con Auster que leer a Celan por primera vez se convierte en un acontecimiento memorable, que quizá sólo puede compararse con el grado de unción reveladora que inspira Kafka. Se siente extrañeza y al mismo tiempo abismo. Como Kafka, Celan busca palabras que lastimen. Celan se afana en la precisión: "Lo importante en el lenguaje es la precisión", anota.

Como el checo Kafka, al pertenecer a un país periférico, a una lengua casi invisible, y estar ligado al idish, su elección es una lengua hegemónica: el alemán. No es una elección gratuita. "Todos los poetas son judíos", había declarado la suicida poeta rusa Marina Tsvietáieva. Celan adoptará esta premisa. Lo que quizás explique por qué estuvo por traducir al poeta egipcio Edmond Jabés, otro extranjero a perpetuidad. "Todo escritor es un judío", asevera Jabés en *El libro de las preguntas*. ¿Qué territorialidad está en juego aquí?, cabe preguntarse. Sin tierra, el judío encontrará la suya en el libro. Steiner intenta explicarlo: "El hombre o la mujer que encuentra su hogar en el texto es, por definición, un objetor de conciencia de la mística vulgar del himno y la bandera, del sueño de la razón que proclama 'mi país, esté o no en lo cierto', se trate de una tecnocracia mercantil de consumo de masas o de una oligarquía totalitaria. El lugar de la verdad es siempre extraterritorial; su difusión pasa a ser clandestina por las alambradas y vigías del dogma nacional".

Un dato puede ayudar a comprender la operación que Celan hace al emplear como materia expresiva la lengua materna, pero también la de sus verdugos. A Celan lo espanta que los criminales nazis, mientras transcurren sus juicios, escriban poesías. Corresponde preguntarse entonces si la búsqueda de precisión que se propone con empecinamiento, búsqueda que culmina prácticamente en la ilegibilidad, no es una suerte de justicia reparadora. Es decir, al indagar esa lengua, los límites de su comunicación, Celan condena: al subvertir la lengua madre, invierte la relación determinada en otro clásico de Kafka: "En la colonia penitenciaria". Ahí donde Kafka dispone que el verdugo escriba la falta en el cuerpo del prisionero, Celan la resignifica en la lengua.

Lenguaje y memoria

Estas consideraciones sobre la lengua celaniana no son menores, entre otras razones, porque responden al desafío planteado por Adorno: la dificultad de escribir después de Auschwitz. Es sabido que Celan (como Nelly



La obra poética de Celan comprende *Amapola y memoria*, *De umbral en umbral*, *Reja de lenguaje*, *La rosa de nadie*, *Cambio de aliento*, *Soles filamentos*, *Compulsión de luz*, *Parte de nieve*. Atendiendo a las dificultades de su lectura en español, deliberadamente en esta nota hemos prescindido de citar fragmentariamente su obra. No obstante, informamos sus recientes publicaciones en español, todas en edición bilingüe. Se trata de *Amapola y memoria* (1999) y *De umbral en umbral* (2000), con traducción y notas de José Muñárriz, ambas en Ediciones Hiperión. Imprescindibles resultan las presentaciones de Editorial Trotta: *Obras completas* (2002), con prólogo de Carlos Ortega y traducción de José Luis Reina Palazón, quien también tradujo los *Poemas póstumos* (2003).



ARTE POETICA

"Yo soy alguien que gusta de palabras sencillas."

"La razón debe regir, volver a dar su sentido propio a las palabras, a las criaturas y a los acontecimientos, lavándolos con el agua regia del entendimiento."

"Intentemos pues jurar en el sueño."

"La realidad no está dada. La realidad exige que se la busque."

"¡Estos poetas! ¡Al final hay que desearles que un día logren escribir una verdadera novela."

"Poesía: lo fatalmente único del lenguaje."

"Sólo manos verdaderas escriben poemas verdaderos. No veo ninguna diferencia de principio entre el apretón de mano y el poema."

"Vivimos bajo cielos sombríos y hay pocos seres humanos. Por eso probablemente haya tan pocos poemas. La esperanza que aún tengo no es grande: intento mantener lo que me ha quedado."

"La poesía ya no se impone. Se expone."

"El que anda con la cabeza, señoras y señores, el que anda con la cabeza tiene el cielo como abismo bajo sus pies."

"El poema se afirma al límite de sí mismo. Para poder mantenerse, el poema se reclama y se recupera ininterrupidamente desde su ya-no a su todavía."

"Hablo del poema que no existe. El poema absoluto no existe, no puede existir. Pero existe, con cada poema verdadero, existe con el poema menos exigente, esa cuestión insoslayable, esta pretensión inaudita. ¿Y qué serían las imágenes. ¿Lo que se ha percibido y lo que se ha de percibir sólo una vez, siempre una vez y sólo ahora y sólo aquí. El poema sería así el lugar donde todos los tropos y metáforas nos invitan a reducirles al absurdo."

Sachs, Ingeborg Bachman y Günter Grass) corresponde a la generación que acepta el desafío adorniano y decide contestar a través de la escritura. "Auschwitz no tiene fin", dirá Grass. El lenguaje para reflejar el exterminio es un lenguaje dañado. Tal como lo propone Grass, es la herramienta para registrar los grises en todas sus gamas. Y es, por lógica, el gris de las cenizas que irrumpen una y otra vez en la poesía de Celan.

En sus artículos sobre Celan, Margo Glanz retoma una idea de Jacques Derrida: "Celan reduce el poema a cenizas". Porque las cenizas son Auschwitz y sus hornos. Las cenizas hablan de la incineración del nombre y la memoria y borran la noción de testimonio. Subrayemos: la poesía de Celan es alusiva y elusiva, lo uno por lo otro. No hay referencias directas a la experiencia concentracionaria sino, más bien, una metafísica de lo que no se entiende. Es esta 'incomprensibilidad' justamente la que produce quizás un efecto más sobrecogedor que una foto, un documental. En un procedimiento similar a la incineración, Celan funde la tradición y los lenguajes. En consecuencia, en sus últimos poemas el lenguaje se esquirla en fragmentos jadeantes y agónicos. Los poemas se ciñen a una brevísima señal que oscila entre el aforismo y el *calembour*. Celan escribe ojos, semen, orina, lengua, dientes. En su síntesis, casi un grafismo, el poema se reduce a unos pocos versos cada vez más cortos y el blanco de la página, el vacío, devora las palabras escasas. Así el poema, en su imposibilidad de obtener el encuentro entre el "tú" y el "yo" (estos dos pronombres son de un uso constante en Celan), lo que afirma con terquedad es ese vacío que es el blanco pero también otra cosa, eso que "no tiene fin", eso que es Auschwitz. Al respecto de la disminución de textualidad y el avance del blanco en la puesta en página, Maurice Blanchot supo indicar que este silencio del blanco no es una pausa o un intervalo en la lectura sino que pertenece al rigor mismo, aquel que no autoriza más que un ápice de relajamiento, "un rigor no verbal que no estaría destinado a portar sentido, como si el vacío fuese menos una falta que una saturación, un vacío saturado de vacío".

"El hombre está permanentemente frente a la muerte", dice Jabés. Es en relación con la muerte como se expresa. Incluso añadiría que no es posible expresarse sino a través de ella. La muerte es el espacio blanco que separa los vocablos y los hace inteligibles, es el silencio que hace audible la palabra oral. Por eso el blanco es tan temible en una página. Jabés, terminante, sentencia: "Nuestra mejor arma política siempre es y seguirá siendo la pregunta".

Celan vive en conflicto tanto la vida como la literatura. Pueden atribuirse a su fragilidad y su neurosis el desprecio hacia la verborrea literaria y académica. Menosprecia al "*littérateur*" y la moda. "¿Por qué escribir poesía y, si se escribe, por qué publicarla?", se pregunta. Quizá convenga acotar que estos recelos y aversiones no son distintos a los de su amante Bachman: la poesía póstuma de ambos parece contagiada por un mismo escepticismo hacia la palabra. La palabra que más repite Celan en treinta años de escritura (casi mil cuatrocientas veces en ochocientos poemas publicados y más de cuatrocientos inéditos) es "tú". Y este "tú" puede sugerir no tanto un vocativo que compromete a los seres perdidos, como a un "yo" dividido por la culpa. Es un "tú" más próximo a la referencia del doble que a una relación con otro. En todo caso, esa relación es siempre con "el otro": un "otro" que arrastra la culpa del sobreviviente y que pudo ser cenizas en el viento.

A pesar de sus problemas de salud, en 1967 Celan, invitado a una lectura de sus poemas en Friburgo, aprovecha el viaje para entrevistar a Martin Heidegger, de quien fuera lector. Heidegger asistió a la lectura de Celan y se sentó en primera fila. Heidegger le regala *¿Qué significa pensar?* Lo invita a una excursión a la Selva Negra. Celan espera la oportunidad de reprocharle al filósofo su adhesión al nazismo. Durante ese encuentro, Heidegger se explaya sobre la flora y la fauna regional. Fin del paseo. Poco después Celan le envía a Heidegger un poema en el que refiere con sutileza su recriminación. Heidegger tarda en responderle una esquela diplomática en la que insinúa tácitamente su culpa.

La biografía de Celan incluye, además de la sombra del nazismo, la pérdida de un primer hijo a poco de su nacimiento. Abarca depresiones, rupturas, internaciones, mutismo y alcohol. También pasiones arrasadoras, como la que mantuvo con la Bachmann. No obstante, Celan no especula con su dolor. "Hacíamos como que nuestros problemas tenían que ver sobre todo con el verbo", contaría Henri Michaux. Una vez, cuando Celan promedia los cuarenta, Petre Salomon, un amigo rumano, lo visita en su domicilio de París y lo encuentra taciturno, hostil, envejecido. No es la primera vez que el amigo lo ve en semejante *crack-up*. Celan puede pasar de este hundimiento al estallido de una risa compulsiva. No hace falta ahora que el amigo le pregunte qué le pasa. Celan se adelanta a contestarle con voz entrecortada: "Han hecho experimentos conmigo".

Si se contempla una de sus fotos más difundidas, esa que acompaña sus ediciones recientes en español, Celan llamará la atención por cierto aire porteño. Es una foto blanco y negro. En primer plano el rostro amable tiene una mirada aguda, de un humorismo penetrante. Sin embargo, apenas sonríe. Según Michaux esa sonrisa es la de "alguien que atravesó mil naufragios". Al estar peinado hacia atrás, su frente se agranda y se le notan bastante las entradas. Viste un saco oscuro y una corbata al tono sobre la camisa blanca. En esta foto, Celan tiene un aspecto de cantante de orquesta típica de los cincuenta. Entonces uno no puede dejar de pensar que en los campos de concentración los nazis obligaban a los prisioneros a cantar canciones nostálgicas mientras otros cavaban sus tumbas. Algunos tocaban música mientras las prisioneras judías eran usadas por los oficiales y la soldadesca. "Fuga de muerte", el poema de Celan que metaforiza estos rituales, el poema alemán más importante de la posguerra, fue traducido al rumano como "Tangouli morti". Es decir, "Tango de muerte". Después de recibir numerosas distinciones entre las que se destaca el prestigioso premio George Büchner, Paul Celan, en abril de 1970, se arroja al Sena desde el puente Mirabeau, allí donde el río es ancho y la corriente más fuerte suele arrastrar todavía restos de deshielo. El primero de mayo, diez kilómetros río abajo, un pescador descubrió su cadáver.

UN ÁGUILA GUERRERA



ARQUEOLOGIA DE LA VIOLENCIA: LA GUERRA EN LAS SOCIEDADES PRIMITIVAS
Pierre Clastres

Trad. Luciano Padilla López
Fondo de Cultura Económica
Buenos Aires, 2004
80 págs.

POR VERONICA GAGO

La imagen guerrera de las pueblos originarios de América transmitida por las crónicas de los colonizadores fue el relato que amparó una de las metáforas más fundamentales de la política moderna: en el estado "natural", los hombres están en plena guerra de todos contra todos. Al borde entre la ficción y la constatación empírica, Hobbes argumentaba que "en no pocos parajes de América, los salvajes (...) no tienen gobierno alguno, y en estos días viven de la manera casi animal que antes mencioné". Sin Estado –es la conclusión del autor de *Leviatán*–, la guerra se generaliza y la sociedad se vuelve imposible. Lévi-Strauss concluye en una perspectiva opuesta pero simétrica a la hobbesiana: la sociedad primitiva es el intercambio de todos con todos y la violencia sólo adviene cuando ese intercambio fracasa.

La hipótesis del antropólogo francés Pierre Clastres –desarrollada en este breve y luminoso ensayo– quiere ir más allá: la violencia no es lo que impide la constitución del ser social (ser-político-estatal en Hobbes y ser-para-el-intercambio en Lévi-Strauss) sino su ser mismo. La guerra en las "sociedades primitivas", continúa Clastres, es causa y efecto de una finalidad política buscada: la dispersión. No se trata de una violencia por la supervivencia –biologización de la violencia, le llama el autor–, tampoco la perpetuación de una torpeza para alcanzar la unidad política. Más bien lo contrario: la capacidad propia de cada comunidad de hacer la guerra es la condición de su autonomía. Guerra permanente para preservar la propia ley, es decir, para lograr un tipo de unidad política que no se base en la relación entre quienes mandan y quienes obedecen. ¿Qué tipo de "unidad" es posible fuera de la dinámica de la sumisión? Tal es la pregunta que parece ver Clastres en la "lógica de la diferencia" con la que nombra el modo de organización de las sociedades primitivas. Lo que hace de cada comunidad una "totalidad-unidad", dirá el autor, es un territorio. No sólo en el sentido puramente literal (porque eso equivaldría a dejar de lado a los cazadores nómades) sino en tanto "espacio exclusivo de ejercicio de los derechos comunitarios".

Pero tal exclusividad en el uso del territorio implica siempre un "movimiento de exclusión" de los grupos vecinos. El vínculo político es la exclusión del otro: cada uno se sostiene como comunidad irreductible, imposible de ser anexada o subsumida. En estas "sociedades de ocio" (a cada quien conforme sus necesidades) no hay voluntad de acumulación, concluye Clastres. Y despliega, desde aquí, una interesante argumentación de por qué estas sociedades organizan una economía de la abundancia y no, como solía creer cierta óptica marxista, una pura economía de la miseria. Sin embargo, la multiplicidad de comunidades separadas, cada cual afirmando su diferencia frente a las demás, no implica que estén encerradas en sí mismas: se abren a los otros en la intensidad de la guerra. El "estatuto estructural" de la violencia consiste en no abandonar esa diferencia radical entre cada "nosotros", en no identificarse con los otros.

Pero, entonces, ¿con quién se intercambia? ¿Con quiénes se practica la reciprocidad? Con las redes de alianzas: "Los compañeros de intercambio son los aliados". El intercambio es un efecto táctico de la guerra. Las figuras del enemigo y del aliado organizan a la vez la política interior yexterior de cada comunidad. Pero el problema, insiste Clastres, no es tanto con quiénes se intercambia sino cómo mantener la independencia política, cómo conservar el propio ser.

Aparece entonces la obsesión que atraviesa los distintos textos del antropólogo: ¿cómo es posible el Estado? El Estado surge cuando se impone la idea de unificación. Cuando es vencido el conservadurismo primitivo: esa voluntad política de permanecer como comunidad autónoma. El Estado es el mayor enemigo de la guerra, dice Clastres, porque sólo la guerra asegura la dispersión, la lógica centrífuga, de las sociedades primitivas. Hobbes no dudaría en afirmar lo mismo. Las sociedades primitivas son máquinas de guerra contra el Estado. Es ésta la tesis central de Clastres. Máquinas de guerra que ponen de cabeza el discurso hobbesiano.

Rosas en tu pecho

LA DIVISA PUNZO
Paul Groussac

Editorial Quadrata
Buenos Aires, 2004
156 págs.

POR PATRICIO LENNARD

Si la representación literaria de la historia, en la literatura argentina del siglo XX, se constituye fundamentalmente alrededor del peronismo, en la figura de Rosas está el origen histórico de toda representación literaria. La Argentina rosista es la literatura, y en la subyugación por el mal se juega, quizá, la parte más interesante de la tradición que tiene como núcleo al Restaurador y su época. En este sentido, se podría pensar que, a causa de la infamia que le han endilgado varios de los que en sus obras han hecho sobre él una indagación estética y política, Rosas es uno de los personajes que han sido más abundantemente reescritos. Puesto que allí donde éste se vuelve literariamente interesante, emergen los puntos de vista que lo presentan como una alteridad más o menos indecible: si Rosas es uno de los más grandes villanos de la historia literaria argentina (o, en última instancia, el artífice de una tipología de villanos reproducida, por ejemplo, en los mazorqueros y en sus históricos sucedáneos), es porque el mal que encarna constituyó siempre un desafío para quien pretendiera escribirlo. Un enigma fascinante.

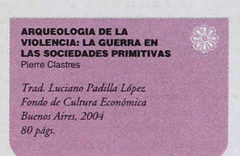
En *La divisa punzó*, Paul Groussac se inserta en esa tradición que comienza con Echeverría y Sarmiento, y rescribe el mito haciendo hincapié en un suceso histórico determinado: el complot que en 1839 Ramón Maza organizó en contra del Restaurador, en el marco de las corrientes antirrosistas que surgieron con motivo del bloqueo que la armada francesa había dispuesto sobre Buenos Aires. El asesinato de Manuel Vicente Maza, padre de Ramón y presidente de la Legislatura en aquel entonces, y el fusilamiento del conspirador –ambos ordenados por Rosas– fueron los efectos que tuvo la fallida conjura. Acontecimientos éstos que habían sido narrados, previamente, en *Amalia* de José Mármol.

Estrenado en 1923 por la compañía teatral Quiroga (ironía debida al apellido del dueño de la misma), el drama en cuatro actos que es *La divisa punzó* tiene a Rosas y a Manuelita, su hija, como personajes centrales. El amor prohibido de ella por un unitario y las tensiones que entre ambos suscita el péndulo del que Rosas suspende la vida de Maza colocan a los protagonistas en una estructura más o menos maniquea por la que la "civilización" y la "barbarie" son (una vez más) los valores que trasuntan esta tardía expresión de "literatura antirrosista". Tardía si se tiene en cuenta que Groussac la escribe en los umbrales del nacionalismo restaurado por el golpe militar de 1930, momento en que la revisión apologética del caudillo hace de su figura la cifra de lo auténticamente argentino, en función del paradigma que concibe a los inmigrantes como la fuerza disolutoria de la nación en marcha.

La obra de Groussac, de este modo, no puede dejar de ser vista a la luz del rol preponderante que él mismo jugó entre los intelectuales argentinos de la generación del '80, en circunstancias en que el europeísmo era la perspectiva hegemónica. Modelo del intelectual trasplantado, parafraseando al alter ego de Piglia en *Respiración artificial*, Groussac –en su calidad de árbitro del campo intelectual de su tiempo– es el síntoma en que se expresan los valores de una cultura dominada por la superstición europeísta. Así, en *La divisa punzó*, los franceses y hasta los británicos están detrás del complot que se pergeña en contra de Rosas, lo que le permite al autor hallar en la Historia una justificación de la ideología que su texto amplifica. Ideología que, en los tan literarios tiempos del rosismo, bien le hubiera valido a Groussac el mote de "salvaje e inmundo unitario".

UN ÁGUILA GUERRERA





ARQUEOLOGIA DE LA VIOLENCIA: LA GUERRA EN LAS SOCIEDADES PRIMITIVAS
Pierre Clastres

Trad. Luciano Padilla López
Fondo de Cultura Económica
Buenos Aires, 2004
80 págs.

POR VERONICA GAGO

La imagen guerrera de las pueblos originarios de América transmitida por las crónicas de los colonizadores fue el relato que amparó una de las metáforas más fundamentales de la política moderna: en el estado "natural", los hombres están en plena guerra de todos contra todos. Al borde entre la ficción y la constatación empírica, Hobbes argumentaba que "en no pocos parajes de América, los salvajes (...) no tienen gobierno alguno, y en estos días viven de la manera casi animal que antes mencioné". Sin Estado –es la conclusión del autor de *Leviatán*–, la guerra se generaliza y la sociedad se vuelve imposible. Lévi-Strauss concluye en una perspectiva opuesta pero simétrica a la hobbesiana: la sociedad primitiva es el intercambio de todos con todos y la violencia sólo adviene cuando ese intercambio fracasa.

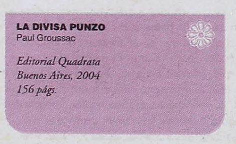
La hipótesis del antropólogo francés Pierre Clastres –desarrollada en este breve y luminoso ensayo– quiere ir más allá: la violencia no es lo que impide la constitución del ser social (ser-político-estatal en Hobbes y ser-para-el-intercambio en Lévi-Strauss) sino su ser mismo. La guerra en las "sociedades primitivas", continúa Clastres, es causa y efecto de una finalidad política buscada: la dispersión. No se trata de una violencia por la supervivencia –biologización de la violencia, le llama el autor–, tampoco la perpetuación de una torpeza para alcanzar la unidad política. Más bien lo contrario: la capacidad propia de cada comunidad de hacer la guerra es la condición de su autonomía. Guerra permanente para preservar la propia ley, es decir, para lograr un tipo de unidad política que no se base en la relación entre quienes mandan y quienes obedecen. ¿Qué tipo de "unidad" es posible fuera de la dinámica de la sumisión? Tal es la pregunta que parece ver Clastres en la "lógica de la diferencia" con la que nombra el modo de organización de las sociedades primitivas. Lo que hace de cada comunidad una "totalidad-unidad", dirá el autor, es un territorio. No sólo en el sentido puramente literal (porque eso equivaldría a dejar de lado a los cazadores nómades) sino en tanto "espacio exclusivo de ejercicio de los derechos comunitarios".

Pero tal exclusividad en el uso del territorio implica siempre un "movimiento de exclusión" de los grupos vecinos. El vínculo político es la exclusión del otro: cada uno se sostiene como comunidad irreductible, imposible de ser anexada o subsumida. En estas "sociedades de ocio" (a cada quien conforme sus necesidades) no hay voluntad de acumulación, concluye Clastres. Y despliega, desde aquí, una interesante argumentación de por qué estas sociedades organizan una economía de la abundancia y no, como solía creer cierta óptica marxista, una pura economía de la miseria. Sin embargo, la multiplicidad de comunidades separadas, cada cual afirmando su diferencia frente a las demás, no implica que estén encerradas en sí mismas: se abren a los otros en la intensidad de la guerra. El "estatuto estructural" de la violencia consiste en no abandonar esa diferencia radical entre cada "nosotros", en no identificarse con los otros.

Pero, entonces, ¿con quién se intercambia? ¿Con quiénes se practica la reciprocidad? Con las redes de alianzas: "Los compañeros de intercambio son los aliados". El intercambio es un efecto táctico de la guerra. Las figuras del enemigo y del aliado organizan a la vez la política interior y exterior de cada comunidad. Pero el problema, insiste Clastres, no es tanto con quiénes se intercambia sino cómo mantener la independencia política, cómo conservar el propio ser.

Aparece entonces la obsesión que atraviesa los distintos textos del antropólogo: ¿cómo es posible el Estado? El Estado surge cuando se impone la idea de unificación. Cuando es vencido el conservadurismo primitivo: esa voluntad política de permanecer como comunidad autónoma. El Estado es el mayor enemigo de la guerra, dice Clastres, porque sólo la guerra asegura la dispersión, la lógica centrífuga, de las sociedades primitivas. Hobbes no dudaría en afirmar lo mismo. Las sociedades primitivas son máquinas de guerra contra el Estado. Es ésta la tesis central de Clastres. Máquinas de guerra que ponen de cabeza el discurso hobbesiano.

Rosas en tu pecho



LA DIVISA PUNZO
Paul Groussac

Editorial Quadrata
Buenos Aires, 2004
156 págs.

POR PATRICIO LENNARD

Si la representación literaria de la historia, en la literatura argentina del siglo XX, se constituye fundamentalmente alrededor del peronismo, en la figura de Rosas está el origen histórico de toda representación literaria. La Argentina rosista es la literatura, y en la subyugación por el mal se juega, quizá, la parte más interesante de la tradición que tiene como núcleo al Restaurador y su época. En este sentido, se podría pensar que, a causa de la villanía que le han endilgado varios de los que en sus obras han hecho sobre él una indagación estética y política, Rosas es uno de los personajes que han sido más abundantemente reescritos. Puesto que allí donde éste se vuelve literariamente interesante, emergen los puntos de vista que lo presentan como una alteridad más o menos indecible: si Rosas es uno de los más grandes villanos de la historia literaria argentina (o, en última instancia, el artífice de una tipología de villanos reproducida, por ejemplo, en los mazorqueros y en sus históricos sucedáneos), es porque el mal que encarna constituyó siempre un desafío para quien pretendiera escribirlo. Un enigma fascinante.

En *La divisa punzó*, Paul Groussac se inserta en esa tradición que comienza con Echeverría y Sarmiento, y rescribe el mito haciendo hincapié en un suceso histórico determinado: el complot que en 1839 Ramón Maza organizó en contra del Restaurador, en el marco de las corrientes antirrosistas que surgieron con motivo del bloqueo que la armada francesa había dispuesto sobre Buenos Aires. El asesinato de Manuel Vicente Maza, padre de Ramón y presidente de la Legislatura en aquel entonces, y el fusilamiento del conspirador –ambos ordenados por Rosas– fueron los efectos que tuvo la fallida conjura. Acontecimientos éstos que habían sido narrados, previamente, en *Amalia* de José Mármol.

Estrenado en 1923 por la compañía teatral Quiroga (ironía debida al apellido del dueño de la misma), el drama en cuatro actos que es *La divisa punzó* tiene a Rosas y a Manuelita, su hija, como personajes centrales. El amor prohibido de ella por un unitario y las tensiones que entre ambos suscita el péndulo del que Rosas suspende la vida de Maza colocan a los protagonistas en una estructura más o menos maniquea por la que la "civilización" y la "barbarie" son (una vez más) los valores que trasuntan esta tardía expresión de "literatura antirrosista". Tardía si se tiene en cuenta que Groussac la escribe en los umbrales del nacionalismo restaurado por el golpe militar de 1930, momento en que la revisión apologética del caudillo hace de su figura la cifra de lo auténticamente argentino, en función del paradigma que concibe a los inmigrantes como la fuerza disolutoria de la nación en marcha.

La obra de Groussac, de este modo, no puede dejar de ser vista a la luz del rol preponderante que él mismo jugó entre los intelectuales argentinos de la generación del '80, en circunstancias en que el europeísmo era la perspectiva hegemónica. Modelo del intelectual trasplantado, parafraseando al alter ego de Piglia en *Respiración artificial*, Groussac –en su calidad de árbitro del campo intelectual de su tiempo– es el síntoma en que se expresan los valores de una cultura dominada por la superstición europeísta. Así, en *La divisa punzó*, los franceses y hasta los británicos están detrás del complot que se pergeña en contra de Rosas, lo que le permite al autor hallar en la Historia una justificación de la ideología que su texto amplifica. Ideología que, en los tan literarios tiempos del rosismo, bien le hubiera valido a Groussac el mote de "salvaje e inmundo unitario".

Como buen chileno



FOTO: SANDRA CARTASSO

Escrita *from Paris* pero no *for export*, *La burla del tiempo* es una novela chilena que se hace cargo sin cinismos ni demagogia de una historia y de una generación por descubrir: los chicos y adolescentes de Pinochet –hoy con cuarenta y pico y al mando– que no compraron los valores del Régimen, que protagonizaron una resistencia inexperta, a veces irrisoria, que se fueron sin nada y vuelven para contarlo.



LA BURLA DEL TIEMPO
Mauricio Electorat

Seix Barral,
348 páginas

POR JUAN SASTURAIN

Electorat no es un narrador marginal pero sí, de algún modo, subterráneo o lateral. Tiene recorrido propio, no asimilable al de ninguno de sus compañeros más o menos generacionales, rumorosa caterva que campea hoy y copa en apariencia un territorio tradicional de poetas. Porque esa costumbre trasandina de criar pesos pesado del verso –de Huidobro, De Rocka, Neruda y Nicanor Parra, a Linhn y Gonzalo Rojas, entre muchos– se ha reconvertido, como tantas otras cosas en las últimas décadas, en compulsiva producción de narradores: tras Donoso y el diplomático Edwards, llegaron los estridentes gestos internacionales de Allende, Skármeta, Sepúlveda y el mediático Dorfman, después el fenómeno de la Serrano junto con los apurados modernos y posmodernos de los noventa –Fuguet, Contreras, Rivera Letelier, la fila– y ahí están los excelentes Jaime Collyer y Carlos Franz... Y ahora este saludable Mauricio Electorat con perfil singular: narrador laborioso y poeta en receso pero consecuente con sus orígenes –los acápites de Lezama Lima y Gonzalo Rojas hablan de su fidelidad–, el autor de *La burla del tiempo* sabe desmarcarse sin ira ni pudor del estereotipo de algunos congéneres: narra *from Paris* –llevado por la Historia– pero no *for export*, seducido por el mercado.

Nacido en 1960 y crecido en el selecto Ñuñoa santiaguino de familia democristiana –la caída de Allende lo encuentra un cabro más en la camada de los pelados negocios, saturados al día siguiente del perverso golpe–, fue chico de Liceo Francés, lector bilingüe casi de salida, adolescente poeta y militante estudiantil en la izquierda moderada del Mapu. Como tal, padeció la opresión y mediocridad del régimen hasta que se fue a Barcelona –harto de y corrido por Pinochet– a los 21 años con la universidad interrumpida. Compartió vino y piso en el Gótico con amigos, estudió Filología Hispánica mientras escribía y eventualmente publicaba poesía pero se ganaba la vida del otro lado del texto: como lector de originales primero, en la agencia literaria de Carmen Balcells, después en el equipo preseleccionador del millonario Premio Planeta, maneras de vacunarse contra ciertos excesos y/o facilidades de la prosa narrativa proliferante.

Pero un día se graduó y en el '87 recaló en París para vivir no de eso sino cortazarianamente de la traducción y anexos. Y ahí sigue –pese a algún amago de regreso– desde entonces. Ha hecho lo suyo, dos hijos y, entre otros libros con poesía y cuento incluidos, dos excelentes novelas: *El paraíso tres veces al día* (1995) –variaciones en negro polar con portero de noche chileno, que se llevó las distinciones oficiales mayores en su país– y esta *La burla del tiempo*, Premio Biblioteca Breve de Seix Barral en el 2004.

El galardón de equívoco nombre –basta ver la "brevedad" de algunas de las más famosas novelas ganadoras– tiene una historia que intimida. Instituido en 1958, las tres primeras entregas fueron para Luis Goytisolo, García Hortelano y Caballero Bonald –los nuevos novelistas españoles de entonces– hasta que con los sesenta llegaron los latinoamericanos y las novelas que harían época, serían inseparables del boom, ese fenómeno escrito acá pero hecho a medias o tres cuartos en suelo editor catalán: *La ciudad y los perros*, del joven Vargas Llosa lo ganó en el '62; *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, en el '65; *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, se lo llevó dos años después. Intercalados: *Ultimas tardes con Teresa*, de Marsé, y *Una meditación*, de Juan Benet. Cada edición era un acontecimiento. Después el premio –con la gloriosa Seix Barral de entonces– se diluyó y sólo ha vuelto hace cinco años, apostando joven y nuevo en general. Con Electorat no ha sido una elección pautada por lamoda, alguna mal nombrada "tendencia del momento" o el llamado del mercado planetario. Ha ganado la literatura.

El relato es simple y moroso. A dos orillas, de acá y de allá –como en esa *Rayuela* que el autor leyó durante una oportuna hepatitis a los 17 años– el narrador Pablo Ruitort, alter ego ligeramente desplazado de Electorat, arranca la historia con un doble mazazo en el presente: el abandono de la pareja acá (París), la muerte de la madre allá (Santiago). Dos cortes brutales. Así, de salida es la intemperie: se abre un agujero interior y se impone el viaje compulsivo, circunstancias augurales para el relato. El salto de París a Santiago será la ocasión de frecuentar las otras orillas, las del tiempo, ir armando la historia de a pedazos que se incorporan dentro de un único discurso fluido, modulado sobre una corriente única pero jamás monótona.

Así, Pablo reconstruirá la casi grotesca, tragicómica militancia adolescente bajo Pinochet que termina en dispersión de los amigos –Pablo, Rocío, Claudio, Cristian–, rememorará un encuentro en París, años después, con el "enemigo" Nelson, el soplón, en una noche interminable de revelaciones que muestran la otra, la misma cara; e intercalará documentalmente, en secreto contrapunto, las fraguadas misivas de adhesión a la "heroica resistencia chilena" de franceses famosos –de Sartre y Yourcenar a Brigitte Bardot y Platini...– confeccionadas a medida de allá para acá; con las deliciosas crónicas familiares burguesas de las cartas de la madre al hijo lejano.

La historia que vierte en un elaborado registro coloquial esa primera persona –un Ruitort que suele hacerse al costado para dejar hablar/callar a otros– es de las buenas. Cuenta pérdidas y perdidas –los grandes agujeros en la vida, las batallitas por la Historia– pero lo hace sin la mínima condescendencia respecto de sí mismo –el que es y el que fue–; sin guiños a una supuesta corrección política progre afecta a las mitologías, sin agachadas para calzar en la moda literaria, en los gustos esperables del lector posible o del mercado que contamina todo lo anterior. Y lo hace no por el exceso aparatoso (buscar lo raro) sino desde la mesura, el control, el humor y la ironía. Armas sutiles de narrador.

El resumen, la sensación final de regreso de la lectura y a París, no es ni puede ser el del ajuste de cuentas con el pasado o la Historia –el viejo fascista nonagenario ni siquiera lo merece– pues bien sabe Electorat que esas cuentas, como las del corazón, no ameritan siquiera el resentimiento porque nunca cierran. Apenas resta la verificación distanciada y un poco melancólica de la inmediatez. Pablo abre la ventana de su nuevo piso en París y le cuenta lo que ve a su amigo que lo llama desde el otro lado (que es también su lado) del mundo. Claro, bajará a comer en un rato nomás, la vida continúa.

MAURICIO ELECTORAT, PREMIO BIBLIOTECA BREVE 2004

Como buen chileno



FOTO: SANDRA CARTASSO

Escrita *from Paris* pero no *for export*, *La burla del tiempo* es una novela chilena que se hace cargo sin cinismos ni demagogia de una historia y de una generación por descubrir: los chicos y adolescentes de Pinochet –hoy con cuarenta y pico y al mando– que no compraron los valores del Régimen, que protagonizaron una resistencia inexperta, a veces irrisoria, que se fueron sin nada y vuelven para contarlo.



POR JUAN SASTURAIN

Electorat no es un narrador marginal pero sí, de algún modo, subterráneo o lateral. Tiene recorrido propio, no asimilable al de ninguno de sus compañeros más o menos generacionales, rumorosa caterva que campea hoy y copa en apariencia un territorio tradicional de poetas. Porque esa costumbre trasandina de criar pesos pesado del verso –de Huidobro, De Rocka, Neruda y Nicanor Parra, a Linhn y Gonzalo Rojas, entre muchos– se ha reconvertido, como tantas otras cosas en las últimas décadas, en compulsiva producción de narradores: tras Donoso y el diplomático Edwards, llegaron los estridentes gestos internacionales de Allende, Skármeta, Sepúlveda y el mediático Dorfman, después el fenómeno de la Serrano junto con los apurados modernos y posmodernos de los noventa –Fuguet, Contreras, Rivera Letelier, la fila– y ahí están los excelentes Jaime Collyer y Carlos Franz... Y ahora este saludable Mauricio Electorat con perfil singular: narrador laborioso y poeta en receso pero consecuente con sus orígenes –los acápites de Lezama Lima y Gonzalo Rojas hablan de su fidelidad–, el autor de *La burla del tiempo* sabe desmarcarse sin ira ni pudor del estereotipo de algunos congéneres: narra *from Paris* –llevado por la Historia– pero no *for export*, seducido por el mercado.

Nacido en 1960 y crecido en el selecto Ñuñoa santiaguino de familia democristiana –la caída de Allende lo encuentra un cabro más en la cola de los pelados negocios, saturados al día siguiente del perverso golpe–, fue chico de Liceo Francés, lector bilingüe casi de salida, adolescente poeta y militante estudiantil en la izquierda moderada del Mapu. Como tal, padeció la opresión y mediocridad del régimen hasta que se fue a Barcelona –harto de y corrido por Pinochet– a los 21 años con la universidad interrumpida. Compartió vino y piso en el Gótico con amigos, estudió Filología Hispánica mientras escribía y eventualmente publicaba poesía pero se ganaba la vida del otro lado del texto: como lector de originales primero, en la agencia literaria de Carmen Balcells, después en el equipo preseleccionador del millonario Premio Planeta, maneras de vacunarse contra ciertos excesos y/o facilidades de la prosa narrativa proliferante.

Pero un día se graduó y en el '87 recaló en París para vivir no de eso sino cortazarianamente de la traducción y anexos. Y ahí sigue –pese a algún amago de regreso– desde entonces. Ha hecho lo suyo, dos hijos y, entre otros libros con poesía y cuento incluidos, dos excelentes novelas: *El paraíso tres veces al día* (1995) –variaciones en negro polar con portero de noche chileno, que se llevó las distinciones oficiales mayores en su país– y esta *La burla del tiempo*, Premio Biblioteca Breve de Seix Barral en el 2004.

El galardón de equívoco nombre –basta ver la "brevedad" de algunas de las más famosas novelas ganadoras– tiene una historia que intimida. Instituido en 1958, las tres primeras entregas fueron para Luis Goytisolo, García Hortelano y Caballero Bonald –los nuevos novelistas españoles de entonces– hasta que con los sesenta llegaron los latinoamericanos y las novelas que harían época, serían inseparables del boom, ese fenómeno escrito acá pero hecho a medias o tres cuartos en suelo editor catalán: *La ciudad y los perros*, del joven Vargas Llosa lo ganó en el '62; *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, en el '65; *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, se lo llevó dos años después. Intercalados: *Ultimas tardes con Teresa*, de Marsé, y *Una meditación*, de Juan Benet. Cada edición era un acontecimiento. Después el premio –con la gloriosa Seix Barral de entonces– se diluyó y sólo ha vuelto hace cinco años, apostando joven y nuevo en general. Con Electorat no ha sido una elección pautada por lamoda, alguna mal nombrada "tendencia del momento" o el llamado del mercado planetario. Ha ganado la literatura.

El relato es simple y moroso. A dos orillas, de acá y de allá –como en esa *Rayuela* que el autor leyó durante una oportuna hepatitis a los 17 años– el narrador Pablo Ruitort, alter ego ligeramente desplazado de Electorat, arranca la historia con un doble mazazo en el presente: el abandono de la pareja acá (París), la muerte de la madre allá (Santiago). Dos cortes brutales. Así, de salida es la intemperie: se abre un agujero interior y se impone el viaje compulsivo, circunstancias augurales para el relato. El salto de París a Santiago será la ocasión de frecuentar las otras orillas, las del tiempo, ir armando la historia de a pedazos que se incorporan dentro de un único discurso fluido, modulado sobre una corriente única pero jamás monótona.

Así, Pablo reconstruirá la casi grotesca, tragicómica militancia adolescente bajo Pinochet que termina en dispersión de los amigos –Pablo, Rocío, Claudio, Cristian–, rememorará un encuentro en París, años después, con el "enemigo" Nelson, el soplón, en una noche interminable de revelaciones que muestran la otra, la misma cara; e intercalará documentalmente, en secreto contrapunto, las fraguadas misivas de adhesión a la "heroica resistencia chilena" de franceses famosos –de Sartre y Yourcenar a Brigitte Bardot y Platini...– confeccionadas a medida de allá para acá; con las deliciosas crónicas familiares burguesas de las cartas de la madre al hijo lejano.

La historia que vierte en un elaborado registro coloquial esa primera persona –un Ruitort que suele hacerse al costado para dejar hablar/callar a otros– es de las buenas. Cuenta pérdidas y perdidas –los grandes agujeros en la vida, las batallitas por la Historia– pero lo hace sin la mínima condescendencia respecto de sí mismo –el que es y el que fue–; sin guiños a una supuesta corrección política progre afecta a las mitologías, sin agachadas para calzar en la moda literaria, en los gustos esperables del lector posible o del mercado que contamina todo lo anterior. Y lo hace no por el exceso aparatoso (buscar lo raro) sino desde la mesura, el control, el humor y la ironía. Armas sutiles de narrador.

El resumen, la sensación final de regreso de la lectura y a París, no es ni puede ser el del ajuste de cuentas con el pasado o la Historia –el viejo fascista nonagenario ni siquiera lo merece– pues bien sabe Electorat que esas cuentas, como las del corazón, no ameritan siquiera el resentimiento porque nunca cierran. Apenas resta la verificación distanciada y un poco melancólica de la inmediatez. Pablo abre la ventana de su nuevo piso en París y le cuenta lo que ve a su amigo que lo llama desde el otro lado (que es también su lado) del mundo. Claro, bajará a comer en un rato nomás, la vida continúa.

AGENDA

Presentaciones y otras yerbas literarias

Pensamiento contemporáneo David Viñas, Ernesto Laclau, Horacio González, Eduardo Grüner, Nicolás Casullo, Christian Ferrer, María Pía López, Luisa Valenzuela, Mario Wainfeld, Noé Jitrik, José Nun y León Rozitchner son algunos de los intelectuales que participarán del "Ciclo de pensamiento contemporáneo" que organiza la Biblioteca Nacional entre el 22 de septiembre y el 17 de diciembre. El ciclo se inicia con la conferencia de Roberto Gargarella "El derecho frente a la protesta social" este miércoles a las 19. Será en el auditorio Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional (Agüero 2502, piso 1º).

Gloria de ayer En el segundo encuentro del ciclo de mesas redondas titulado "La edición en la Argentina, ¿una gloria que pasó?" se podrán oír este lunes los puntos de vista de Mariana Vera (Sudamericana), Fernando Pérez Morales (La Boutique del Libro), Mariano Roca (Tusquets) y Sandra Contreras (Beatriz Viterbo). A las 19 en la sala Sosa Pujato del Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038). Coordinan y moderan Julieta Obedman y Gabriela Adamo.

Liberación nacional Se presentan dos libros (*Nacionalismo y liberación* y *La formación de la conciencia nacional*) de Juan José Hernández Arregui, pensador clave del campo popular argentino. Participan Eduardo Luis Duhalde, Fredy Balzán, Miguel Bonasso, Francisco Gutiérrez, Norberto Galasso y Juan José Hernández Arregui (h.). Será el jueves a las 19 en el ND/Ateneo (Paraguay 918).

La otra mitad del problema Se presenta en Rosario el libro *El partido radical. Gobierno y oposición, 1900-1943* de Ana Virginia Persello, que forma parte de la Colección Historia y Cultura, dirigida por Luis Alberto Romero (Siglo XXI). Participarán Susana Belmartino, Luis Alberto Romero y la autora, y será el miércoles 22 de septiembre a las 19.30 en el salón de actos de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (Entre Ríos 756).

ENTREVISTA



A este extravagante y amoral mundo, plagado de seres marginales y ambientes bizarros, se ingresa de una sola forma: leyendo a quien para muchos es uno de los proyectos literarios más particulares del último tiempo en Latinoamérica. De paso por Santiago de Chile, Mario Bellatín conversó para *Radarlibros* sobre su propuesta y la escuela de escritores que dirige en México donde lo único que está prohibido es escribir.

POR GABRIEL AGOSIN O

Inasible. O mejor: inclasificable, como gustaría decir el también inclasificable Vila-Matas. Es Mario Bellatín, el autor peruano-mexicano de *Perros héroes*, *Salón de belleza* (finalista del Premio Médicis) y *Flores* (premio Xavier Villaurrutia 2001), que acaba de publicar Anagrama. La irrupción de su obra ha concitado la mirada de quienes buscan nuevas formas de escritura y que jamás creyeron que la literatura estaba agotada. Porque, como han dicho Juan Villoro y Sergio Pitol, con Bellatín "la novela vuelve a ser un género mayor". Su estilo parco y austero, la carencia de recursos y la narración aséptica le permite acercarse y rescatar el mundo *under* de los travestis, las perversiones sexuales, el fanatismo religioso o las debilidades físicas que a otros llevaría a explotar el morbo, la postura moralizante o al realismo sucio, como es la apuesta del también mexicano Guillermo Fadanelli. ¿Pero es eso lo que está buscando? Como en sus libros muchas veces es más importante lo que no se dice, los silencios de la narración, nosotros nos callamos y lo dejamos a él explicarse mejor:

—Lo que me interesa —confiesa— es que los textos puedan sostenerse a sí mismos, llegar a un punto en que no se necesite el autor, el referente de lo que se está hablando, lo coyuntural, que es lo que ha marcado buena parte de nuestra literatura. Ha habido un abuso de meter lo social, el contexto inmediato en la literatura. Eso fue un obstáculo cuando empecé a escribir. Ahora no es una exigencia, pero hace 20 años estábamos plagados de muros infranqueables.

¿Siente que se ha ido modificando el ADN de los escritores latinoamericanos?

—Claro, ya no se hace el Servicio Literario Obligatorio. Con horror veo mis primeros textos y me digo quién era éste. Lo que es más grave es que no podía decir lo que quería, porque inevitablemente caía en una retórica preestablecida que me llevaba a decir lo que la retórica connotaba. Por los '80 no podías nombrar ciertas cosas, ya que todo estaba cargado de interpretaciones. Por ese entonces, y para desvirtuar cualquier obra que se escapara al canon, se le tildaba de experimental, pues la norma era que si hacías algo distinto, era el horror. Está bien la literatura social, no tengo ningún prejuicio frente a nada; sí a la rigidez, a la actitud de creer que no puede interesarme algo que sea diferente de lo que yo hago cuando es precisamente al revés, me interesan porque hacen algo diferente.

La lectura de sus textos invita a un estado lúdico por los constantes cruces dentro de ellos y con otros libros.

—Es cierto. No tengo un afán de transmitir mensajes y manifestar lo terrible de unos científicos que inventaron un fármaco, o lo dramático que supuestamente es que a alguien le falta una pierna, que es a lo que estamos acostumbrados. Abordar estos temas me sirve para instalarlos y sean leídos de otra manera. Busco nombrar las cosas, pero sin la carga moral a la que naturalmente se tiende.

Son como retratos.

—Sí, pero quiero que este juego genere una distancia con el lector, una mediación con lo que está leyendo y hacerlo cómplice de lo que se está narrando, no que de antemano tenga un juicio que determine la lectura.

¿Se puede leer esa actitud como una ironía ante cierta literatura social y sobredeterminada que se ha dado en abundancia en Latinoamérica?

—Por cierto que es irónico, porque no tengo ninguna intención de hacer ese tipo de literatura ni de decir nada. Me explico: lo que pretendo es que los lectores recorran los arcos narrativos que se les presentan. Ése es mi triunfo. No me in-



teresa el juicio de si es bueno o malo el libro sino si lo acabaste o no. La idea es pasar por una realidad paralela, por un trance, que es lo que busco cuando voy al cine o una exposición, mientras que en muchos libros no existe la necesidad de pasar por la lectura, porque ya sabes lo que te van a decir.

Su apuesta ha sido construir un sistema, un universo narrativo con reglas propias.

–El "Bellatín Planet" –ríe–. No es que quiera crear una realidad abstracta basada en sí misma. Lo que me interesa, más que hacer una novela o un libro, es escribir. Y no importa qué ni hacia dónde vaya. Toda mi escritura ha sido un proceso de domesticación del lenguaje para darle un sentido a esa escritura, la que después va adquiriendo la forma de una novela u otros textos.

¿De qué elementos se nutrió para dar con su estilo?

–En parte por el cine y particularmente por el montaje: ver realidades comprimidas y cómo se puede encapsular el tiempo con reglas tan definidas. A partir de lo que escribo, que a veces son muchísimas páginas, empiezo a cortar, quitar todo lo que no tiene nada que ver o que más bien fue pie para que apareciera lo que realmente me pudiera interesar. Ahí viene una labor de montaje para crear efectos, pero a partir de una autenticidad que es esa aparición de la escritura.

No vamos a decir que es un autor masivo, pero en el último tiempo sus libros sí han comenzado a tener más figuración. ¿Le sorprende que así sea?

–Sí, y me da satisfacción, pero lo que es más importante para mí es ver cómo las ideas que he tratado de implementar y cómo todos los defectos tan espantosos para mis lectores en los '80 ahora son vistos como virtudes. Darme cuenta de que con los años mi escritura adquiere sentido en otros me lleva a sostener un compromiso con la escritura y no con publicar libros ni hacer una carrera literaria. Mi escritura ha ido encontrando eco y han ido apareciendo escritores con los cuales hay un diálogo que antes extrañaba, interlocutores literarios que antes tenía en otras artes. Ahora me da satisfacción y hasta risa, pero cuando más lo necesitaba, cuando no tenía certezas, estaba desolado.

¿Sentía el riesgo que implicaba la apuesta que estaba haciendo en un comienzo?

–Absolutamente. Pero si hubiera empezado con la idea fija de ser un escritor profesional con la idea de ganar premios y publicar en una editorial determinada, habría estado mucho más expuesto y me podrían haber destruido. Sin embargo, en la medida en que iba dando con la forma que me acomodaba, me iba cerrando cada vez más hasta hacer un cuerpo, un sistema, que no tiene que ver con el mundo exterior. Eso es lo que me salvó de sentirme desamparado.

Escuela Dinámica de Escritores

Desde hace un par de años, y luego de dar clases en la Universidad del Claustro de Sor Juana, Bellatín dirige la Escuela Dinámica de Escritores –por donde han pasado como maestros Jorge Volpi, Alvaro Mutis, José Manuel Prieto y Carlos Monsiváis, entre otros–, que funciona en las dependencias del refugio para intelectuales perseguidos del Parlamento de Escritores que preside Salman Rushdie. En primera instancia parece bastante raro y hasta contradictorio que alguien con su propuesta y talante sea el cabecilla de una institución formadora de escritores. Sin embargo, su Escuela no tiene nada que ver con los típicos talleres literarios o los centros de formación norteamericanos.

¿Cómo es la dinámica de la Escuela?

–En dos años vas a ver a 80 maestros, 80 creadores, los más importantes escritores mexicanos, artistas de otras áreas y un invitado de afuera todos los semestres. La Escuela tiene una dinámica muy libre dentro de un sistema a su vez muy riguroso, pues nosotros ponemos las reglas para conseguir ciertas cosas y los maestros ponen el contenido. Lo que buscamos es cómo se puede dar una plática literaria con Alvaro Mutis sobre su autor preferido, o Sergio Pitol hablando sobre un cuento que tradujo de Chejov.Con las otras artes enfatizamos la práctica para conocer cómo narra la fotografía, la danza o la escultura, descubriendo sus códigos.

Es una suerte de anti-taller.

–Y tan así es que desde un principio sabía que no quería enseñar técnicas narrativas ni hacer los ejercicios típicos de los talleres. El concepto es el de una escuela vacía donde los estudiantes durante dos años tengan la mayor cantidad posible de experiencias. No se puede enseñar a escribir, no se puede enseñar a ser escritor, por eso hay una escuela de escritores. Y sólo hay una prohibición: escribir.

¿Cómo han sido los resultados?

–Nosotros partimos de la idea de entrar a los mundos de los maestros que contratamos y saber qué está pasando desde dentro, tanto en la literatura como en las otras artes, y experimentar con ellos. Lo que pasa ahí no es importante para nada sino que esa experiencia te sirva para construir un espacio paralelo en el cual no me atrevo, no quiero, meterme. Que cada quien vaya construyendo, por último, por rechazo, porque te pueden parecer muchos de los maestros unos imbéciles. No importan los temas, no importa el conocimiento, no hay avance real, sino sencillamente es entrar en una dinámica creativa.

Ya ha salido una primera generación y algunos de ellos han publicado. ¿Nota alguna tendencia?

–El resultado es heterogéneo. Lo que no lo es, es la actitud frente al texto, porque una de las cosas fundamentales es entroncar a los posibles escritores con las instancias literarias, que están llenas de mitos. La formación que entrega la Escuela pretende, por ejemplo, que quienes egresen escriban una novela aburridísima, pero con la conciencia de que es eso lo que quieres generar, no que te salió aburrido. Con eso, y que puedan leerse a sí mismos viendo su trabajo como una propuesta, ya me conformo. ¿Qué más podría querer en una escuela donde no se enseña a escribir?

EL EXTRANJERO

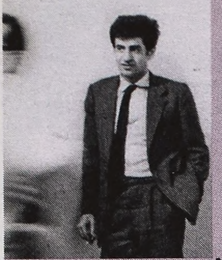
CRUISERS
Por Craig Nova

Shaye Areheart Books, 2004
307 páginas, U$S 24

Las críticas a las novelas de Craig Nova –siempre elogiosas hasta el éxtasis– suelen estar firmadas por colegas de renombre. Entre los que le pusieron la firma a la garantía de su talento está gente como Ann Beattie, Rick Bass, Tracy Kidder, John Irving, Richard Ford, E. Annie Proulx, Ron Hansen, John Hawkes, Valerie Martin, Chris Bohjalian, Oscar Hijuelos, Jean Stafford y Johnatan Hart. Lo que es muy gratificante pero no necesariamente una buena noticia; porque significa que, sí, Nova es un "escritor de escritores". Alguien que no ha conseguido conectar con el público y que desde hace décadas se pasea de editorial en editorial, admirado pero desconocido, produciendo libros siempre excelentes donde se disfruta de su sensibilidad para el detalle mínimo pero revelador así como de su capacidad titánica para erigir las complejas estructuras de sus obras. Por suerte, Nova nació en Estados Unidos –país de poderosa estructura editorial– donde todavía se puede soportar y alentar la rareza de un hombre que hace todo bien y que hace cosas muy distintas y que vende poco. Así, sus tres primeras novelas –*Turkey Hash* (1972), *The Geek* (1975) y la oscuramente desopilante *Incandescense* (1979)– proponían tres variaciones muy diferentes sobre el tema del hombre frente al abismo. Estas fueron seguidas por dos tortuosas y apasionadas sagas de familias de apellidos poderosos –*The Good Son* (1982, tal vez su título más celebrado), *The Congressman's Daughter* (1986)– y el *amour fou* proletario de *Tornado Alley* (1989). A continuación, Nova escribió dos novelas de tonalidad *noir*. *Trombone* (1992) narraba la relación de un padre e hijo pirómanos a sueldo y *The Book of Dreams* (1994) era una revisitación al colorido Hollywood *freak* de nuestros días pero con la mirada sepia de Chandler, West y Fitzgerald. Después, nuevo golpe de timón y ese extraño *thriller* médico/*love story* que es *The Universal Donor* (1997) y la *sci-fi* con clones en *Wetware* (2002). Por el camino, Nova escribió una *memoir* sobre la pesca con mosca –*Book Trout and the Writing Life* (1999)– donde, también, es perseguido por un loco y protegido por el FBI.

Ahora, *Cruisers* podría definirse como muchas cosas: novela negra, romance raro, *psycho-thriller*, policial existencialista... Por lo pronto ya ha sido comparada con la perfecta *The Heart of the Matter* de Graham Greene o con la sobrevalorada *Mystic River* de Dennis Lehane. Pero a lo que más recuerda –teniendo en cuenta su estructura dual donde se cruzan los capítulos dedicados al patrullero quemado por su profesión Russell Boyd y al ciudadano listo para explotar Frank Kohler, sabiendo desde el vamos que sus trayectorias están hechas para intersectarse y hacer saltar chispas y encender un gran fuego, uno de esos fuegos que se ven desde lejos– es a *Bullet Park* (*Suburbio*) de John Cheever. Nova –como Cheever– posee el raro don de narrar a partir de los pensamientos de sus personajes, de prestarnos sus ojos, de sacarnos de nosotros para meternos en ellos, y de compartir sus epifanías cotidianas y su sentido mítico de la rutina. Nova describe con igual intensidad y maestría los reflejos azulados de las luces de un auto de policía o un encuentro sexual largamente postergado. Y para el momento en que los acontecimientos se precipitan, bueno, nosotros caemos con ellos mientras nos preguntamos cómo llegamos allí y cómo vamos a hacer para salir. La respuesta es una: terminando de leer este libro de Craig Nova y esperando la llegada del próximo. Y, de acuerdo, Craig Nova no es Cheever y –por haber llegado después– *Cruisers* no es *Bullet Park*.Pero seguro que Cheever no dudaría en firmar una reseña muy elogiosa de *Cruisers* de Craig Nova.

RODRIGO FRESÁN



ANIVERSARIOS

Vida en episodios, con subtítulos de película muda

A veinticinco años de la muerte de Oscar Masotta, la editorial Edhasa ha reeditado, a modo de homenaje, sus más importantes escritos sobre arte bajo el título *Revolución en el arte*. A continuación, un perfil de un intelectual emblemático de la modernidad argentina, que continúa planteando las preguntas del presente.

POR ROBERTO JACOBY

De Masotta hay mucho para decir y ese exceso dificulta. Parece necesario titular su vida en fragmentos, como los cortometrajes del cine mudo (*Masotta alumno perfecto, Masotta peronista, Las chifladuras de Masotta, Masotta se hace marxista, Masotta charla con Evita, Masotta profesor, Suicida, Perseguido por las chicas, Clochard, Viaja por el mundo, En el Happening, Comido por los celos, Exiliado, Semiólogo, Cleptómano, Pintor, Poeta, Analista, Papá*), donde el héroe inviste una persona diferente o enfrenta una situación peculiar o disparatada, sin dejar de ser él mismo; son episodios.

Todos –algunos más, otros menos– hacemos y somos muchas cosas a la vez; la diferencia consiste en que Masotta intensificaba las parcialidades hasta conectarlas con el todo. Era capaz de hacer esos pasajes, esos contactos que producen a la vez las piezas y la máquina.

No se trata de que conservara el estilo a lo largo de sus mutaciones sino de que este estilo era, precisamente, la serie de procedimientos de mezcla, yuxtaposición, transferencia estructural, salto de niveles. También la materia sujeta a estas transformaciones debía ser necesariamente heterogénea y homogénea a la vez. Una cosa se transformaba en otra, vida en teoría, literatura en actos.

Le gustaba armar estos curiosos objetos o situaciones, mixtos, de los cuales, en calidad de fabricante y de personaje, venía a ser un elemento central, sin el cual nada funcionaba.

A simple vista, los ejemplos se multiplican en sus libros: loco, se psicoanaliza en el marxismo y se redescubre en ese Arlt que él mismo había descripto. Estructuralista, realiza *happenings* para demostrar, por medio de una retórica de la imagen y el sonido, que el sadismo social une a las clases concurrentes al mercado de trabajo. Teórico del psicoanálisis, prueba las propiedades estéticas de la historieta con una finalidad explicitada política y moralmente. Semiólogo de las tiras dibujadas, lanza el vaticinio de un arte desmaterializado, hecho de la conciencia post-revolucionaria del proletariado. Sordo, oye el rumor de la revolución que viene.

Este tipo de práctica tiene muy mala fama entre la gente, que suele considerar a quienes la ejercen como atorrantes, estafadores, charlatanes, muchas veces con razón. Los especialistas son más tranquilizadores, con sus métodos prefijados y sus metas consensuales establecidas. La experiencia de Masotta plantea problemas: ¿cuál es el exacto modo de operar de sus procedimientos? Qué es lo que hace que sus fabricaciones no se hundan en la nada sino que, por el contrario, sean muy interesantes y productivas? La respuesta no parece trivial; sus procedimientos son valiosos porque resumen la forma en que operan las creaciones sociales más complejas, sólo que Masotta lo hacía como comprimiéndolas en su experiencia individual.

Creo que gran parte del atractivo –a veces muy intenso– que ejercía Masotta sobre un sector de los intelectuales y artistas (no sólo aquí sino en Europa y Estados Unidos) se debe a que transmitía la sensación de poseer el secreto o la magia de la invención o el descubrimiento, la cualidad de mezclar lo impensado de modo no arbitrario, combinando azar y necesidad.

Los cambios de título de cada episodio tienen su importancia porque van marcando una deriva. En otro sentido, son un poco casuales, obligados por esa necesidad que tiene el mercado de andar poniéndole a cada cosa una marca. Para existir en el mercado intelectual, Masotta usaba un poco esos emblemas y mientras tanto seguía haciendo lo que creía que estaba bien.

La forma de determinar aquello que "estaba bien" dependía, a mi entender, de una especie de ética-estética, a la manera griega clásica. Él se mira siendo y haciendo, pensando y escribiendo, cambiando y perseverando. Nunca es totalmente espontáneo, detesta esa ilusión. Su preocupación por elanálisis es autoanálisis, por la conciencia es autoconciencia, por la crítica es su propio estilo. Se modela.

Por todas partes deja instrucciones acerca de cómo deben ser interpretados sus movimientos significativos: va escribiendo su biografía como si lo hiciera otro, facilitando la tarea, diríamos. Pero también de esto es consciente. Hace una novela de su vida. También he pensado que a veces se comportaba de manera literaria o experimental, como un artista que crea efectos, deliberadamente, para iluminar. Estos juegos son muy característicos. Hay una clave que Masotta entrega en sus textos y que explicaría estas inquietudes, esa incomodidad y este dinamismo: la ilegitimidad. En su léxico, esta noción refiere a la forma específica de la alienación de la clase media, cuya posición social es precaria, impostada, mentirosa, sin futuro y, por último, traidora. La teoría –la marxista, piensa Masotta en la década del '60– es una especie de control en el ejercicio de "curarse de ilegitimidad". Y esto significa hacerse un programa científico, una moral, una estética, un lugar, histórica y socialmente fundados.

Una cita sobre ilegítimos, los personajes de Arlt: "Estos apestados que pasan de alienación en alienación, que separan la conciencia del cuerpo para obligar a otros a vivir las miserias del cuerpo mientras ellos se confinan en las miserias de la conciencia pura, sueñan, como nosotros, en un tiempo en que los hombres podrían encontrarse entre sí en una relación abierta que pasara por los cuerpos, donde el cuerpo no fuera el instrumento del extrañamiento de sí mismo en el otro sino el vehículo de la relación auténtica de cada uno consigo mismo y con cada uno de todos los otros y con todos los otros".

Puestos a citar, hay muchos fragmentos de Masotta que cuestan ser dados a la prensa: parecen censurables, son demasiado esperanzados. Tienen el aire de la utopía. Quizás habría que quemarlos. O quizás habría que matar a Masotta. Pero Masotta ya está muerto desde 1979. Masotta, una baja.